

IZABELLA MALEJ  
Wrocław

## O KILKU OBLICZACH EROSA W PROZIE DEKADENTÓW ROSYJSKICH

„Stopień i rodzaj płciowości człowieka  
sięga aż w najostatniejsze szczyty  
jego ducha”.

*Friedrich Nietzsche*

Epoka modernizmu, po raz pierwszy od czasów mrocznej seksualności średniowiecza, wyuzdanej perwersji manieryzmu<sup>1</sup> i baroku, rehabilitowała na szeroką skalę kult Erosa, a wraz z nim seks, miłość płciową i dewiacje seksualne, uczyniwszy z nich wartość kulturową *par excellence*. Owa eksplozja erotyzmu we wszystkich bez mała sferach działalności ludzkiej przełomu stuleci była zjawiskiem finalnym wielowiekowej ewolucji stosunku człowieka wobec własnej cielesności postrzeganej przez pryzmat płci.

Jak twierdzi Bronisław Malinowski o istocie kultury decydują dwa zjawiska: przeobrażenie potrzeb organicznych w wartości autonomiczne oraz ustanawianie norm jako czynnika przemocy<sup>2</sup>. Koncepcji tej podlega także erotyzm, który z przejawów życia seksualnego czyni wartość kulturową, a jednocześnie wytwarza kodeks norm, stanowiących w konsek-

---

<sup>1</sup> Uważam za wskazane odczytanie manieryzmu jako fazy pośredniej między renesansem a barokiem. Wówczas manieryzm, którego jednym z wyróżników była ucieczka w świat erotyki, stanowi zapowiedź barokowej perwersji erotycznej. Oczywiście, należy pamiętać o wciąż trwającym wśród badaczy „sporze o manieryzm”. Por. B. Otwinowska, *Manieryzm*, [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 633-635.

<sup>2</sup> Zob. B. Malinowski, *Naukowa teoria kultury*, [w:] tegoż, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa 1958.

wencji odnośnik do określenia ciemnych stron ludzkiego życia erotycznego, czyli represji erotycznej<sup>3</sup>. A zatem Eros, jako łącznik między pozytywnym (kategoria wartości kulturowej) i negatywem (kategoria represji) staje się w sferze kontaktów międzyludzkich polem walki między zagrożeniami jego tępiciełami a takimiż wielbicielami. „A to tym bardziej – dodaje Jerzy Adamski, – że jako dziedzina kultury jest zjawiskiem historycznym, zmieniającym się wraz z nieprzewidywalnym biegiem dziejów ludzkich, zmieniają się więc i wartości, które uznaje za normy, które ustanawia, i sposoby represji. Erotyzm nigdy nie może ani swoich wartości, ani swoich norm ustanowić raz na zawsze”<sup>4</sup>. Warto zauważyć, iż erotyka, degradowana od zmierzchu niemoralnego rokoka i rugowana zwłaszcza z taką zaciętością z literatury, wychodzi „z ukrycia” w drugiej połowie XIX stulecia, by stać się jednym z przewodnich motywów kultury europejskiej. Ale był to już, zważywszy koncepcję miłości Sokratesa<sup>5</sup>, swobodę seksualną Molierowskiego Don Juana i tragiczne rozterki sercowe romantyków, erotyzm odmiennej proveniencji, charakteru tudzież waloryzowania. Fascynacja ciemnymi stronami życia seksualnego, wszelakiego rodzaju dewiacjami, zbrodniczą zmysłowością, ekshibicjonizmem, sadomasochizmem płciowym, wreszcie – satanistyczno-mistycznym seksem prowadzi do przekształcenia antycznego Erosa – opiekuna miłości erotycznej i władcy serc<sup>6</sup> w Erosa-zboczeńca, ukrywającego się pod maskami obu płci, choć z reguły to kobieta pełni w modernizmie tę rolę częściej od mężczyzny. Tym samym uznanie chuci z jednej strony za motyw literacki, z drugiej zaś – za formę kultury nowoczesnej było jednym z największych kroków na drodze ku tolerancji wielopostaciowości życia płciowego człowieka, a w konsekwencji także ku rozdzieleniu pojęcia grzechu od seksu i waloryzacji tego drugiego. Najwierniejszym kontynuatorem owych tendencji stał się w wieku XX surrealizm, który wydał szokujące dzieła Louisa Aragona i Henry Millera, historię

<sup>3</sup> Jak stwierdza Jerzy Adamski, „na poziomie zachowań ludzkich erotyka staje się erotyzmem, kiedy otrzymuje piętno grzechu, kiedy zostaje uznana i potępiona jako grzech, czyli wówczas, kiedy staje się elementem religii. (...) Na poziomie sztuki erotyka staje się erotyzmem, kiedy staje się prześladowaną, lecz pożądaną formą: opowieścią lub obrazem (...)” – J. Adamski, *Perwersja jako wartość*, [w:] tegoż, *Świat jako niespełnienie albo samobójstwo Don Juana*, Warszawa 2000, s. 135.

<sup>4</sup> J. Adamski, *Perwersja jako wartość...*, s. 77-78.

<sup>5</sup> Por. Ibidem, s. 136.

<sup>6</sup> O Erosie jako bogu miłości w kulturach starożytnych patrz: K. Imieliński, *Seksuologia. Mitologia, historia, kultura*, Warszawa 1989, s. 48-49.

erotyzmu Georgesa Bataille'a, *La femme visible* Salvadora Dali, jak też erotyczne manifesty André Bretona.

Szczególny nastrój erotyczny odcisnął piętno na całym, bez wątpienia, europejskim *modern style*, zaś fascynacja lubieżnością chorobliwą, tragiczną, okrutną wyróżnia w specyficzny sposób twórców związanych z symbolizmem. Moda na seks jako motyw literacki dotarła także do Rosji, tak żywo podówczas reagującej na to, co działo się w kulturze na Zachodzie Europy. Przypomnę tylko, iż wiek XIX, a zwłaszcza druga jego połowa owiany był nastrojem osobliwego napięcia erotycznego. To właśnie w postaci prostytutki z *Listopada* Gustave'a Flauberta został zdefiniowany nowy ideał literatury tudzież sztuki, symbolizujący miłość występłą jako wartość kulturową, estetyczną, moralną. Uczynienie z kategorii wstrętu, perwersji i brzydoty seksualnej jakości piękna było receptą symbolizmu na toczącą wiek XIX chorobę mieszczańskich ideałów obyczajowych. Pamiętać przy tym należy i o tym, iż ówczesna apologia seksu wynaturzonego stanowiła przejaw nie tylko nader aktywnej reakcji na mieszczańską estetykę, protestu zrodzonego „z doświadczenia sprzeczności między formą, w jakiej obcowanie płciowe miałyby się odbywać wedle pojęć moralnych owego czasu, a formą, w jakiej chciałoby się odbywać w sposób naturalny”<sup>7</sup>. Wszak z drugiej strony przeżycia erotyczne pełniły funkcję medium, otwierając symbolistom bramy innego, nierealnego świata, wiodąc ku źródłom niebiańskich rozkoszy.

Na gruncie rosyjskim poza czynnikami społecznymi, socjologicznymi (ruchy emancypacyjne kobiet), psychologicznymi (rozwój psychoanalizy) i medycznymi (naukowa wiwisekcja zbroczeń płciowych) rolę niebagatelną odegrał bunt wobec tabu, tak silnie zakorzenionego w rosyjskiej mentalności kulturowej<sup>8</sup>. I choć pierwotnie odmienne cele przyświecały modernistom w odzieraniu seksu z nimbu nietykalności (miłość miała być środkiem zapewniającym szczęście i radość oraz alternatywą wobec *taedium vitae*), to niechęć do wszelkich dewiacji jaka zdominowała ich świadomość, zaowocowała w literaturze zbiorowym demonizowaniem erotyzmu, a to z kolei przyniosło odmienne wartościowanie kobiety i kobiecości. Heroinę romantyczną kierującą się marzycielskimi uniesieniami zastąpiła kobieta-wcielenie animalnej potęgi Natury, perwer-

<sup>7</sup> G. Schmidt, *Böcklin heute*, Basel 1951, s. 24. Cytuję za: H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 70.

<sup>8</sup> Por. J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1981, s. 180.

syjnego wyrafinowania i sztucznej piękności. Tego rodzaju koncepcje legły u podstaw dekadencjonalnej metafizyki płci, którą kształtowały także przemyślenia największych filozoficznych i estetycznych patronów modernizmu. Symboliści rosyjscy, naznaczeni piętnem Weltschmerzu, a zwłaszcza grupa inicjatorów z W. Briusowem, F. Sołogubem i K. Balmontem na czele, zaczytywali się w dziełach A. Schopenhauera i F. Nietzschego. S. Przybyszewskiego i O. Weiningera. Idea metafizycznej miłości płciowej, ujmującej miłość jako demona wrogiego i niszczącego, tudzież postrzegająca w akcie seksualnym ewokację przyrodniczego finalizmu w połączeniu z dionizyjską apologią życia nieskrępowanego żadnymi zakazami, znalazła w twórczości literackiej rosyjskich dekadentów – przede wszystkim w prozie własną, oryginalną egzemplifikację. Erotyzm, określony przez biologiczny determinizm, traci fundamentalne dotychczas cechy: łącznika między jednostką a nieskażonym sensem istnienia, wyraziciela Jaźni, identyfikatora podmiotowości, ewokatora wolności i natury tworzącej (*natura naturans*). „Romantyczną więź sympatii, uczuciowych correspondances między Ja i Naturą zastąpiła wizja Natury – «bezcelowej igraszki», ślepiej woli, totalitarnej siły biometafizycznej, niszczącej jednostki dla zachowania gatunku”<sup>9</sup>. Szczególnym, bo naturalnym, odrażającym, okrutnym, nieobliczalnym, a jednocześnie fascynującym źródłem Natury oraz narzędziem instynktów staje się dla modernistów kobieta. W koncepcji erotyzmu, wypracowanej przez symbolistów seks poniżej kochanków, a nade wszystko mężczyznę, będąc zaś stanem rozkosznym, ale i wulgarnym potwierdza Schopenhauerowską ontologię miłości, w myśl której namiętność stanowi eksplorację siły destrukcyjnej, niszczącej indywidualność i wlokącej ku wieczności cierpienia.

Tak pojęty Eros odśnania, jak sądzę, izomorficzną strukturę poetyki chuci w prozie rosyjskich dekadentów, która łączy w sobie ideę kosmogonicznego Erosa Starożytnych, Schopenhauerowską wolę miłości płciowej, bachanalną orgiastyczność oraz mizoginiczne projekty kobiecości. Proponuję zatem uznać Erosa za znak dekadencjonalnego mitu miłości, artykułujący emocje erotyczne o symbolicznej proveniencji. Sama chuć zaś, w swej odwiecznej ekspresji płci, pojmowana jako „wewnętrzny, organiczny, twórczy niepokój, nie dające się ukoić parcie i ruch, motor ewolucji zarówno całości bytu, jak i pojedynczego istnienia, immanentna

---

<sup>9</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 23.

zasada życia"<sup>10</sup> determinuje semantyczną różnorodność literackiego Erosa, gdzie zasada polaryzacji mężczyzny i kobiety pełni rolę paradygmatu.

### Eros mityczny

Eksplikację dychotomii pierwiastków: męskiego i żeńskiego odnajdujemy już w najstarszych mitach kosmogonicznych. Znamienne, iż w wyobrażeniach archaicznych opozycja tych pierwiastków zasadzała się na naturalnych i nieprzekraczalnych między nimi różnicach. W okresie matriarchatu prymat zdobywają pierwiastki ziemskie (ziemia i woda), co związane było z dominacją bieguna żeńskiego. Przewartościowanie przynosi okres patriarchatu, w którym męskość definiowano w symbolicznych kategoriach wyższości i doskonałości, kobiecość zaś kojarzono ze zmiennością i złem. Warunkowane to było „podstawami myślenia greckiego, charakterystycznego dla kultur antycznych zdominowanych przez element patriarchalny: pierwiastek żeński był materialny, lecz amorficzny, bierny i niezróżnicowany, natomiast pierwiastek męski był formą; był to pierwiastek kreatywny, kształtujący, wprowadzający porządek i ład”<sup>11</sup>. Tego typu rozróżnienie na świat męski i żeński zdaje się wytyczać kierunek symbolicznych wyobrażeń *fin-de-siècle'u*, który wymyślał lub przejmował z tradycji i eksplikował na nowo te obrazy, w których kobietę jako wcielenie zła jednocześnie potępia się i ubóstwia. Swoje wyobrażenie kobiecości jako siły zagadkowej, niebezpiecznej i niepojętej, symboliści ujmowali głównie w kontraście płci o kosmologicznej proveniencji. Wszak wizje kobiet z jakimi spotykamy się na kartach prozy Fiodora Sołoguba bądź Walerija Briusowa są pochodną myślenia *stricte* mitycznego. Najlepiej ilustruje to ewolucja relacji mężczyzny, jako nosiciela wartości dodatnich (życie, dzień, słońce, siła, władczość, dobroć) wobec kobiety wartościowanej w mitologiach ujemnie (śmierć, noc, księżyc, słabość, złość i obcość). Śledząc ową ewolucyjną binarność (rozczłonkowanie na męskość i żeńskość) od czasów archaicznych po wiek XIX dostrzegamy silny relatywizm i ambiwalentność w wartościowaniu wobec kobiety jako czynnika energetycznego. Z racji swych cech witalistycznych (źródło życia, płodności i macierzyństwa) kobieta stanowi przedmiot kultu pozytywnego, jednak jej inność wobec mężczyzny w po-

<sup>10</sup> A. Hutnikiewicz, *Stanisław Przybyszewski. Legenda i rzeczywistość*, [w:] *Portrety i szkice literackie*, Warszawa-Toruń 1976, s. 50.

<sup>11</sup> K. Imieliński, *Seksuologia...*, s. 28.

łączeniu ze słabością i posłuszeństwem sprawiły, iż ugruntowała się postawa niższości kobiety wobec partnera, co nie znaczy, iż przez to przestaje ona być dla niego mniej groźna. Warto pamiętać, iż to właśnie najczęściej kobiecość utożsamia się w mitach ze śmiercią. Stąd wywodzi się strach przed tajemnicami świata umarłych, których kobieta była nosicielką, a wszystko to, co znajdowało się pod ziemią wraz z mrokiem, księżycem i wilgocią implikowało ocenę negatywną. W konsekwencji płeć kobiety otrzymała znak „minus”, podobny do znaku jaki miała śmierć. Stąd właśnie wyprowadzili symboliści rosyjscy swoje mitologiczne wyobrażenia o groźnym i niszczącym wpływie kobiety na mężczyznę, co zaowocowało całą symboliką płci opartą na antynomii, na dramatycznym rozdzieleniu między ziemskością i kosmicznością. W symbolistycznej prozie rosyjskich dekadentów literacka konstrukcja kochanka opiera się w swej znakomitej większości na antynomicznej kategorii rozdarcia. U F. Sologuba i W. Briusowa opozycja ta nabiera cech mitycznej jednoznaczności, znajdując eksplikację w opozycji postaci Ewy i Lilith:

„Первый лик - призрак отошедший от жизни и потому оставшейся навеки живой, неизменно властительной, - лик его жены. Она была подобна первой жене первого человека, полуночной, лунной Лилит (...)

Кто-то злой и порочный, кто-то из потомков страстной, земной Евы, придумал сказать про нежную Лилит, что она - злая и порочная, что она - первая колдунья и мать всех злых черодеек и ведьм. Усадка горьких одиночеств, щедрая подательница нежных меч-таний, сладчайшая утешительница Лилит! У тебя есть чары и тайны, но очарования твои благи и тайны твои святы”<sup>12</sup>.

„Неодолимая тревога встала в душе Латыгина. Было страшно будущего и уже было мучительно жаль прошлого (...). Упорно вставали в уме образ жены, какой она была вчера, когда свет лампы озарял их новую брачную ночь, и образ дочери, маленькой Лизочки (...). А вместо них перед глазами была еще полуодетая Адочка, молодая, свежая, красивая, любящая, полудетская грудь которой задорно выступала из-за маленького кореста с нежно-фиолетовыми шелковыми летями. Что-то было кошмаром: или то настойчивое, тягостное прошлое, или это назойливое, свершающееся настоящее. «Или я грустил, что так несчастен, или грущу

<sup>12</sup> Ф. Сологуб, *Звериный быт*, [w:] tegoż, *Капли крови. Избранная проза*, Москва 1992, s. 388.

теперь, что могу быть счастлив», - говорил сам себе Латыгин, и не было сил разобраться, где он - наяву, он - настоящий, здесь перед этим благоуханным телом любимой девушки, или там, в нешете квартиры над погребам<sup>13</sup>.

W ujęciu dekadentów każdy mężczyzna ma dwie kochanki, z których jedna uosabia wolność, tajemnicę i mroczne, nieokiełznane żądze i ona to właśnie mianuje się pierwszą żoną mitycznego Adama, druga natomiast - macierzyństwo i kuszący powab. Jednocześnie postaci te wyrażają największe marzenie i koszmar dekadentów: ciągłą oscylację między niewinnością i grzechem, dobrem i złem, ziemską realnością i daleką, tajemniczą niebiańskością. Ów rytm wiecznego rozdarcia, powodowany brakiem wyboru między dwiema miłościami implikuje, tak charakterystyczną dla całej sztuki przełomu wieków, tezę, iż przez doświadczenie zmysłowości kończy się szczęście w raju, a na jego miejscu pojawia się cierpienie duchowe i fizyczne. Jest to przykład, jak wolno przypuszczać, symbolicznej, mitologicznej i światopoglądowej interpretacji biblijnego grzechu pierworodnego w kategoriach dychotomicznych: Ewa-Lilith reprezentuje kobietę rozpiętą między dobrem a złem. Stąd pozostawał już tylko krok do mizoginicznego nastawienia, zgodnie z którym kobieta jawi się próżną, a przy tym okrutną niszczycielką mężczyzny. Zarówno Briusow, jako autor licznych opowiadań (*Pierwsza miłość* [*Первая любовь*, 1903], *Za siebie, czy za inną?* [*За себя или за другую?*, 1910], *Tylko poranek miłości bywa dobrym...* [*Только утро любви хорошо...*, 1912]) oraz powieści (*Ottarz Zwycięstwa* [*Алтарь Победы*, 1911-1912], *Jupiter zwyciężony* [*Юпитер поверженный*, 1913]), jak i F. Sołogub (opowiadania: *Czerwonousta Pani* [*Красногубая гостья*, 1909], *Zwierzęce Życie* [*Звериный быт*, 1912], powieść *Krople krwi* [*Капли крови*, 1907]) zdają się ilustrować tezę, że zło znalazło dostęp do świata przez kobietę. Grzech Ewy-Lilith - wiecznej kobiety w życiu mężczyzny, lub też, jak chciał Oskar Wilde, wiecznej dziewczki, polega na dualizmie niewinności i skrytego wyuzdania. We wszystkich bez wyjątku symbolicznych wyobrażeniach kobiety Ewa-Lilith jest triumfującą uwodzicielką, a mężczyzna jej bezwolnym poddanym:

„Я взял Антонину за руки и целовал ее в глаза и в губы, потому что это соответствовало всему, что было во мне, и всему, что нас

<sup>13</sup> В. Брюсов, *Моцарт*, [w:] tegoż, *Избранная проза*, Москва 1989, с. 317.

окружало. Она тихо смеялась на мои поцелуи. (...) С этого дня началось мое рабство. (...) И как я ненавидел Антонину за это рабство!

Каждый вечер, ложась спать, я давал себе клятву, что встану на другой день свободным. Но утром, встретив первый взгляд Антонины, я попадал безнадежно в круг прежних слов и прежних поступков. У меня не было воли разорвать эту крепкую цепь. Как вол, я вновь покорно подставлял шею под ярмо собственной лжи"<sup>14</sup>.

Kobieta staje się tutaj wcieleniem grzechu uduchowionym przez piękno i jako taka budzi skojarzenia z plastycznymi wizjami Franza von Stucka (*Grzech*), Johanna Heinricha Füssliego (*Nocna zjawa, Adam zdecydowany dzielić los Ewy*), Maxa Klingera (cykl *Ewa i przyszłość*), Dantego Gabriela Rossettiego (*Venus Verticordia, Napój miłosny*). Z ich wyobrażeń wyłania się obraz *femme fatale* - symbolu rozpusty, niezaspokojonej żądzy, zguby mężczyzny. Kobieta jako niszcząca siła amoralnej Natury przywdziewa w prozie rosyjskich dekadentów różnorakie maski mityczne: Kleopatry, Astarte, Salome - bogiń miłości zmysłowej i żądzy seksualnej, skojarzonych z okrucieństwem i zbrodniczością. W ich postaciach koncentruje się mityczny symbol kobiety seksualnie agresywnej, doskonałej uwodzicielki mężczyzn i zarazem mściwej megieery, reprezentowanej w *Starym Testamencie* przez żonę Putyfara wiodącą Józefa na pokuszenie, a w wierzeniach archaicznych - przez Pandorę, która „ściągnęła” na ludzi choroby i nieszczęścia oraz Judytę, która stała się zgubą dla Holofernesa. Dekadencki arcyproblem kobiecego fatalizmu wyraża mityczny lęk wobec kobiecości, drażący podświadomość mężczyzny, poczucie zagrożenia w roli męskiej (emancypacja kobiet), co rodzi z kolei postawę ambiwalentną, polegającą na dążeniu do osiągnięcia niezwykłych rozkoszy erotycznych przy jednoczesnej obawie przed ich dostarczycielką.

Na podkreślenie zasługuje symboliczny wydzźwięk zdolności kobiety do uniesień erotycznych, jej żądza stopienia się z mężczyzną jako wyobrażenia bezmiernego, nie mającego ni początku, ni końca pożądania, które swą pełnię osiągnąć może tylko w zagładzie. Jest to klasyczny przykład dekadenceckiego wyrazu nieodpartego, wiecznego pociągu jednej płci ku drugiej. U Sołoguba i Briusowa sceny kobiecego oddania

<sup>14</sup> В. Брюсов, *Первая любовь*, [w:] tegoż, *Избранная проза*, Москва 1989, с. 68-69.



się zawierają, podobnie jak w obrazie Edvarda Muncha *Madonna, kochająca kobieta*, poczęcie, kwintesencję orgiastycznego spełnienia i przeznaczenia. Wzmocnieniu metaforycznego sensu tego rodzaju wizji służy specyficzny kod symboli animalnych, z wężem i kotem jako emblematami przewodnimi. Na uwagę zasługuje oryginalne wyzyskanie tych elementów w prozie rosyjskich twórców modernistycznych:

„Петр стоял перед нею, и смотрел на ее прекрасное лицо. Склоняющийся Змей лобзал озаренное лицо Елисаветы, - пронизанное светом, ликовала расцветающая плоть. (...)”

(...)тихо сказала Елисавета:

- Ты укоряешь меня за то, что мне дорого (...). Ты не меня любишь - тебя соблазняет прекрасный Зверь, мое молодое тело с улыбками и с ласками...

И опять, не дуслушав ее, страстно заговорил Петр:

- Елисавета, милая, полюби меня! Ты никого еще, конечно, не любишь. Нет, не любишь? (...)

Ты свободна, как первая невеста человека, ты прекрасна, как его последняя жена”.

„Елисавета пламенела всем телом, словно огонь пронзил всю сладкую, всю чувствующую плоть, и хотела, хотела приникнуть, прильнуть, обнять. Если бы он пришел! Только днем говорит он ей мертво звенящие слова любви, разжигаемый поцелуями крошечного Змея. О, если бы он пришел ночью к тайно пламенеющему, великому Огню расцветающей Плоты!”<sup>15</sup>.

Postać kobiety rozpalonej ogniem napiętności z wężem jako atrybutem jej żądy kondensuje się w trojaki znak semantyczny: w symbol grzechu, w symbol rozkiełzanego seksualizmu oraz w symbol śmierci. W ten sposób kobieta demonstruje związek z mrocznymi siłami Natury, dając świadectwo pierwotności i fatalizmu żywiołu chuci. Warto zauważyć, iż Sołogub połączył tu kobietę, węża i słońce w triadę pierwiastków symbolicznych. Charakterystyczne, że prozaik zrywa także z tradycyjnie pozytywną semantyką słońca jako źródła życia i radości. Wyobrażenia symbolisty ujawnia tkwiące w słońcu siły niszczycielskie, przekształcając kosmicznego dawcę życia w krwiożerczego potwora, w oryginalny sym-

<sup>15</sup> Ф. Сологуб, *Капли крови*, [w:] tegoż, *Капли крови. Избранная проза*, Москва 1992, s. 36-37, 45.

<sup>16</sup> Wcześniej Sołogub wyzyskał negatywną symbolikę słońca w poezji (por. tom wierszy *Взъ [Змий, 1907]*).

bol Okrutnego Smoka<sup>16</sup>. A zatem słońce skojarzone z kobietą - medium Natury i wężem jako znakiem seksualnym wpisuje się w dekadencją semantykę kobiecej perwersyjności i żądzy niszczenia. Równie znaczącym symbolem chuci staje się kot, alegoryzujący w prozie rosyjskich dekadentów sfinksowatość, zagadkowość oraz seks z racji - jak dowodzi S. Freud - swego genitalnego uwłosienia<sup>17</sup>. (Глаза засверкали зеленым блеском, их зрачки сузились, и вдруг все это лицо стало странно изменяться. Лицо прекрасного зверя, веселой, хищной кошки явилось на одно мгновение, раскрылся жадный зев, и вдруг нахлынула тьма, в которой ярко сверкнули узкие, зеленые зрачки и погасли. (...) И стало забываться понемногу беспокоившее в первое время странное явление в полусне, это превращение человеческого лица в лик зверя)<sup>18</sup>.

Animalność kobiety podkreślona bywa dodatkowo przez jej cielesny powab, pod którym symboliści rozumieli zespół popędów zorientowanych na zaspokojenie potrzeby wyjścia poza siebie jako byt odrębny. „Tak pojęta cielesność najlepiej streszcza się i wyraża w popędzie płciowym i w agresji, albowiem łączą one jej dwa zasadnicze komponenty: dążenie ciała do nawiązania kontaktu z innym ciałem oraz spontaniczność<sup>19</sup>. Związek z kobietą cielesną musi zatem przynieść mężczyźnie upadek i zatracenie w nicości, nierzadko poprzez śmierć realną w okrutnych mękach. Jednocześnie kobieta - „bel animal” (określenie J. De Maistre'a) okazuje się bytem okaleczonym, nie posiadającym duszy, a więc nie może zostać uznana przez jej męskich partnerów za pełnego człowieka<sup>20</sup>. Dlatego też Eros i Thanatos stanowią w wizjach symbolistów niepodzielną spójność. Było to zresztą ulubione wyobrażenie stulecia, albowiem zarówno seks, jak i śmierć „wykraczają daleko poza rozsądną realność powszedniego dnia i pomagają burzyć porządek mieszczański, otwierając tym samym bramy do owych dziedzin, gdzie w oczach symbolisty spełnia się właściwy sens istnienia”<sup>21</sup>:

<sup>17</sup> Por. H. Hofstätter, *op. cit.*, s. 276.

<sup>18</sup> Ф. Сологуб, *Звериный быт*, [w:] tegoż, *Капли крови...*, s. 395.

<sup>19</sup> K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. (Próba strukturalnej analizy „Nienasyceńca”)*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, Wrocław 1972, s. 15.

<sup>20</sup> Por. L. Sokół, *Metafizyka ptci: Strinberg, Weininger i Witkacy*, „Pamiętnik Literacki” LXXVI, 1985, z. 4, s. 13.

<sup>21</sup> H. Hofstätter, *op. cit.*, s. 214.

„Во мне как бы боролись два существа. Одно - сотворенное мной самим, я - выдуманный мною, я - художественно сочиненный образ впервые влюбленного юноши. Другое - подлинный я, подавленный, порабощенный этим призраком, этим фантомом. Мое подлинное я с омерзением отрекалось от старой развратной кокетки; мое выдуманное я побуждало меня ликовать и праздновать близкую победу...

(...) Мой выдуманный образ готов был вытеснить, уничтожить подлинное мое существо. Я понял, что гибну.

(...) Я был уверен, что у меня не останется сил бороться, что если ночью Антонина отдастся мне, я возьму ее тело со всем восторгом, какой обязан проявить влюбленный, желания которого наконец удовлетворены. И в то же время я был убежден, что после этого мое выдуманное, призрачное я навсегда воцарится в моей душе, и я навек как бы утрачу сам себя, свою истинную личность... Я уже подумывал о том, чтобы пойти на берег и броситься вниз, в обрывистую глубину Черного Моря"<sup>22</sup>.

„Она влекла его к себе, как пропасть, как ужас, как то место, где можно погибнуть. Могли бы проходить месяцы и годы, а он был рад длить, этот поединок мысли и находчивости, эту борьбу двух умов, из которых один стремится сохранить свою тайну, а другой усиливается ее вырвать"<sup>23</sup>.

Miłość w ujęciu dekadentów przypomina - jak odnotował w swych *Dziennikach poufnych* Ch. Baudelaire - torturę albo zabieg chirurgiczny. Wszak oba jestestwa kochanków (cielesne i duchowe) nie wyrażają nic poza dzikim okrucieństwem i omdlewają w stanie podobnym do śmierci<sup>24</sup>. Orgazm i okrucieństwo mają w prozie rosyjskich dekadentów wiele wspólnego: oba stany wywołują degradację ciała, a pośrednio - także duszy, są aktami na wskroś intymnymi i towarzyszy im swego rodzaju odczucie, przybierające postać „demonicznego pociągu do przepaści bytu"<sup>25</sup>. W ten sposób symboliści obezwładniają niejako świat realny, dewalują go, obdarzając zasadą nierzeczywistości całej wszechświat.

<sup>22</sup> В. Брюсов, *Первая любовь*, [w:] tegoż, *Избранная проза...*, s. 71-72.

<sup>23</sup> В. Брюсов, *За себя или за другую?* [w:] tegoż, *Избранная проза...*, s. 169.

<sup>24</sup> Ch. Baudelaire, *Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, [w:] *Odmieńcy*. Wybór, oprac. i red. M. Janion i Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. II.

<sup>25</sup> К. Ирзыkowski, *Alchemia ciała*, [w:] *Odmieńcy...*, s. 13.

Rzec można, iż to czysty niebyt wywołuje u bohaterów prozy dekadentki niezmierną rozkosz. Tym samym dochodzimy do istoty podstawowego paradoksu dekadentkiego erotyzmu, ujmującego seks jako pochwałę życia, sięgającą aż po śmierć. „Bo choć aktywność erotyczna jest przede wszystkim żywiołowym przejawem życia, to przedmiot tego psychologicznego poszukiwania, niezależny (...) od troski o rozmnażanie, nie obcy jest śmierci”<sup>26</sup>. Stan podniecenia seksualnego, w jakim znajdują się bez ustanku bohaterowie prozy Sołoguba czy Briusowa, przywodzi ich, podobnie jak odczucie zbliżającej się śmierci, nad skraj przepaści, która fascynuje i pociąga, oszałamia i niesie zgubę. Stąd zarówno miłość erotyczna, jak i śmierć przypominają gwałt zadany przez kobietę męskiej naturze, albowiem ona to właśnie wydziera „ego” mężczyzny ze stanu nieciągłości<sup>27</sup>, w którym ów niezmiernie pragnie trwać (poczucie

<sup>26</sup> G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Odmieńcy...*, s. 335.

<sup>27</sup> Pojęcie „istoty nieciągłej” wprowadził jako pierwszy do rozważań o erotyzmie G. Bataille. Przytoczmy jego własne wyjaśnienie tego pojęcia: „Moje uwagi odnoszą się do życia w sposób najbardziej intymny: odnoszą się do aktywności seksualnej, rozważanej tym razem w świetle prokreacji. (...) W reprodukcję uwikłane są istoty nieciągłe. Istoty reprodukujące się są od siebie różne, a istoty reprodukowane różne są między sobą, jak również odrębne od istot, z których powstały. Każda istota różni się od innych. Jej narodziny, śmierć, koleje życia mogą mieć dla innych znaczenie, ale tylko ona jest zainteresowana bezpośrednio. (...) Między jedną a drugą istotą istnieje przepaść, istnieje nieciągłość. (...) I wy, i ja, jesteśmy bytami nieciągłymi (tzn. niepowtarzalnymi i śmiertelnymi - przyp. mój I. M.). (...) Przepaść jest głęboka, nie widzę sposobu na to, by ją zlikwidować. Tylko że możemy wspólnie odczuć zawrót głowy nad tą przepaścią. Może nas ona fascynować. Ta przepaść to w jakimś sensie śmierć, a śmierć jest oszałamiająca, jest fascynująca. (...) dla nas, istot nieciągłych, śmierć ma znaczenie ciągłości istnienia: reprodukcja prowadzi do nieciągłości istot, zarazem jednak łączy się ze sprawą ciągłości, czyli że jest ściśle ze śmiercią związana” (G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu...*, s. 336-337). Opierając się na rozważaniach o wspólności prokreacji i śmierci myśliciel wykazuje tożsamość ciągłości bytów i śmierci. Wychodząc od biologicznej podstawy bytu ludzkiego Bataille formułuje tezę o trzech formach erotyzmu (ciała, serca i *sacrum*): „Plemniki i jajo są w elementarnym stadium istotami nieciągłymi, łączą się jednak ze sobą, czyli ustanawia się między nimi pewna ciągłość po to, by w momencie śmierci, zniknięcia istot odrębnych, stworzyć nową istotę. Ta nowa istota jest z kolei również nieciągła, ale zawiera w sobie przejście do ciągłości, zespolenie dwu odrębnych istot, dla każdej z nich śmiertelne. (...) Idzie tu o przejście od ciągłego do nieciągłego i od nieciągłego do ciągłego. Jesteśmy istotami nieciągłymi, osobnikami umierającymi w odosobnieniu w niepojętej przygodzie, ale tęsknimy za utraconą ciągłością. Źle znosimy sytuację, która przykuwa nas do przypadkowej, przemijającej indywidualności, jaką jesteśmy. Obok odczuwanego dręczącego pragnienia, by ta przemijalność trwała, mamy obsesję pierwotnej ciągłości łączącej nas z bytem. (...) Ta (...)

indywidualnej wyższości nad kobietą). A zatem erotyzm ciała oznacza pogwałcenie istoty mężczyzny, które graniczy z unicestwieniem, zaś celem aktu seksualnego staje się osiągnięcie istoty męskości w najczulszym jej punkcie. Przejście od stanu normalnego do stanu erotycznego napięcia „zakłada względne roztopienie, rozprężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym”<sup>28</sup>. Zasadą orgiastycznego uwiedzenia mężczyzny staje się więc zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry miłosnej w stanie normalnym i sprowadzenie go z duchowych tudzież intelektualnych wyżyn do poziomu Natury, Biologii, Ciała i Nieświadomości. Droga prowadząca mężczyznę do pohańbienia wiedzie zatem przez seks, osnowę którego stanowi „słodka iluzja” towarzysząca orgiastyczno-boskiemu szaleństwu. Poddaństwo mężczyzny jest zatem – jak pisał A. Strinberg – atrybutem płaconym miłości<sup>29</sup>. Jednocześnie w przejściu od postawy normalnej do pożądania tkwi fascynacja śmiercią, tym bardziej, gdy w akcie seksualnym brakuje elementu gwałtu, zbrodni, cierpienia, to nie osiąga on swej pełni:

В ней детская робость сочеталась с женской страстностью, как-то удивительно быстро от первых порывов стыда, отчаянья, почти отвращения она перешла к бесстыдству наслаждений и откровенности желаний. Их свидания были постоянной борьбой, в которой любовник должен был преодолевать страх и смущение своей любовницы, чтобы после увидеть себя побежденным затаенной настойчивостью ненасытной гетеры... В этом был какой-то особый соблазн, от которого Латыгин терял голову (...) <sup>30</sup>”

Znamienne, iż dekadenci erotyzm ma w sobie zawsze coś przytłaczającego, ponurego, i tak jak na płótnach O. Redona (*Kobieta i śmierć*), czy A. Böcklina (*Autoportret ze Śmiercią, grającą na skrzypcach*), mi-

---

tęsknota rządzi u wszystkich ludzi trzema formami erotyzmu. (...) zawsze chodzi w nich o zastąpienie osamotnienia bytu i jego nieciągłości przez poczucie głębokiej ciągłości” (ibidem, s. 338-339). Także w rozpatrywanej przez nas prozie rosyjskich dekadentów chodzi o zastąpienie osamotnienia bytu i jego nieciągłości poczuciem ciągłości na drodze aktu seksualnego. Pojęcie nieciągłości tłumaczy dlaczego dla bohaterów utworów W. Briusowa i F. Sologuba największym gwałtem jest seks prowadzący do śmierci: nieciągłą indywidualność mężczyzny ulega unicestwieniu.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 341.

<sup>29</sup> Por. L. Sokół, *op. cit.*, s. 5.

<sup>30</sup> B. Брюсов, *Моцарт*, [w:] tegoż, *Избранная проза...*, s. 299.

łosnym uniesieniom sekunduje ukryta w cieniu śmierć. Dla mężczyzny kobieta stanowi prawdę bytu, wcielenie absolutu, który on pragnie osiągnąć w ogniu namiętności. Nieodzownie więc namiętności towarzyszy aura śmierci, postrzeganej przez kochanków jak wyzwolenie, dostęp (iluzoryczny) do wyzwalającej ciągłości. Jedni symbolicznych obrazów erotycznych proponują zdefiniować – podążając śladem myśli filozoficznej G. Bataille – jako negację jednostkowego, osobowego trwania, wyrażającą się w śmierci, ku której drogę otwiera erotyzm. Przeto seksualność stanowi dla rosyjskich dekadentów jedną z najtragiczniejszych sił (pod)świadomości ludzkiej, popychającą mężczyznę „do lubieżnego marzenia o zatraceniu świadomości”<sup>31</sup>, o *mort douce* – słodkiej śmierci.

### Eros obnażony

„Geniusz gatunku prowadzi wojnę z opiekuńczym geniuszem jednostki, pożądania fizyczne obleka w znaczenia hiperfizyczne”<sup>32</sup>, a bitwą decydującą o zwycięstwie jest akt obnażenia się kobiety. Wszystkie opisy nagich kobiet, jakie wyszły spod pióra rosyjskich prozaików-dekadentów cechuje swoista obsceniczność, która porusza, bo jest piękna, i przeraża, bo zapowiada samozatracenie. W ten sposób nagość kobiety przybliża patrzącego na nią mężczyznę do odrażającego jądra erotyzmu, które odstręcza i urzeka jednocześnie:

„Елисавета разделась, подошла к зеркалу, зажгала свечу, и залюбовалась собою в холодном, мертвом, равнодушном стекле. Были жемчужны лунные отсветы на линиях ее стройного тела. Трепетны были белые, девственные груди, увенчанные двумя рубинами. Такое плотское, страстное тело пламенело и трепетало, странно белое в успокоенных светах неживой луны. Слегка изогнутые живота и ног были отчетливы и тонки. Кожа, натянутая на коленях, намекала на таящуюся под нею упругую энергию. И так упруги и энергичны были изгибы голеней и стоп”<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, tłum. I. Sieradzki, „Teksty” 1974, nr 2, s. 49.

<sup>32</sup> A. Schopenhauer, *Psychologia miłości*, przeł. S. Besser, Warszawa 1930, s. 29.

<sup>33</sup> Ф. Сологуб, *Капли крови*, [w:] tegoż, *Капли крови...*, s. 45.

Akt obnażenia się kobiety stanowi dla symbolistów wczesną i jeszcze nie do końca określoną formę płciowości. W cieleśnie wyartykułowanym stadium aktywności seksualnej, jakim jest widok nagiego i pięknego ciała kobiecego, zamyka się, jak wolno przypuszczać, stan wielowymiarowej transgresji: od postaci cząstkowej (kontemplacja erogennych detali ciała), poprzez, by tak rzec, stan transgresyjnego wzburzenia, aż po uogólnione pożądanie całości Natury. Kobieta jawi się więc swemu męskiemu partnerowi wcieleniem sensu pożądania, sam akt płciowy natomiast jest jedyną możliwą formą aktywności seksualnej, zapewniającą zespolenie wszystkich elementów erotyzmu: od lęku do fascynacji, od bezładu zmysłów do integralnej jedności<sup>34</sup>. W tym sensie nagość bohaterki zawsze zachowuje swoją obsceniczność, a jej widok nieodparcie kojarzy się mężczyźnie z nieprzyzwoitością aktu płciowego. Pamiętajmy przy tym, iż kobieta, obnażając przed mężczyzną swoje ciało otwiera się świadomie na wszelkie, nawet najbardziej rozkiełznane męskie żądze. W ten sposób mężczyzna wpada w pułapkę bez wyjścia, miotając się między stanem seksualno-mistycznej ekstazy a poczuciem urzeczowienia:

„(...) хотя теперь я понимал ясно этой женщины, все же по-прежнему одной близости к ней было достаточно, чтобы я сознавал себя ее покорным рабом. Было Что-то в самом ее существе, в чертах тех изгибов, которые принимало ее тело, в запахе тех ароматов, котовыми она себя умашала, и в запахе ее волос, к которым порой она позволяла мне прикасаться губами, – что делало ее для меня единственной среди всех других. Уже то не была детская любовь к женщине, прекрасной и богинеподобной, но неодолимое влечение к ней одной всего моего тела, привыкшего быть близ нее и терявшего способность жить вне этой близости, подобно тому как человек не может жить без воздуха (...)”<sup>35</sup>.

Nagość zapowiada u symbolistów ten pierwiastek erotyzmu, który wywodzi się ze świadomości mitycznej, czyli degradację, unicestwienie i śmierć. Jest to zarazem świadectwo bliskości aktu miłosnego i ofiarne-go, przy czym strona żeńska występuje tu jako składająca ofiarę na ołtarzu Natury, strona męska zaś jako ofiara, a podczas spełnienia

<sup>34</sup> Por. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 128-129.

<sup>35</sup> В. Брюсов, *Алтарь Победы* [w:] tegoż, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5, Москва 1975, с. 299.

zatraca ją się oboje w ciągłości ustanowionej przez pierwotny akt unicestwienia. Mężczyznę poszukującego w kobiecie niemożliwego pograża w cierpieniu namiętność, natomiast rzeczywiste jego podniecenie seksualne łączy się z doświadczeniami wyobraźniowymi. Widok obnażonej kobiety ma zatem dla mężczyzny szczególny, podbarwiony lękiem urok. Podniecenie ogarniające partnera, oddziałując na sferę emocjonalną uruchamia jednocześnie mechanizmy wyobraźniowe, co powoduje, iż dokonuje on w tym momencie mitologizacji<sup>36</sup> nie tyle kobiety jako takiej, ile jej ciała. Nagość sama przez się burzy więc harmonię świata, rozrywa ramy stanu zamkniętego i uporządkowanego, w jaki był dotąd wpisany mężczyzna. „Jest to stan otwarcia, który ujawnia poszukiwanie możliwej ciągłości istoty poza nią samą. Ciała otwierają ku ciągłości swe tajemne ujścia, z którymi wiąże się poczucie obsceniczności”<sup>37</sup>. Naga kobieta oznacza zatem dla bohatera prozy rosyjskich dekadentów niepokój i pożądanie, nade wszystko zaś – zakłócenie władzy nad sobą, uległość w obliczu demonicznej natury kobiety, wyzbycie się męskiej indywidualności opartej na trwaniu i pewności osobniczej. Zainicjowany przez nagość akt seksualny, owa gra ciał odnajdujących się w ożywym i zgubnym zespoleniu ujawnia wyrzucenie mężczyzny z panowania nad sobą. Tym samym obnażenie stanowi naśladowanie lub co najmniej ekwiwalent uśmiercenia.

Znamienne, iż ze stanem ciała wiąże się nierozzerwalnie określony stan świadomości, ducha, umysłu. Wszak bohaterowie utworów Briusowa odczuwają cierpienie nie tylko fizyczne, lecz także – metafizyczne. Warto pamiętać, iż miłość jako cierpienie uduchowione stała się formą poznania przede wszystkim dla romantyków. Moderniści podążając tą drogą, ujmują związek mężczyzny i kobiety na swój sposób, postrzegając w nim stan bliski utraty osobowości, będący zarazem stanem jej spotęgowania poprzez stopienie się z drugim człowiekiem. Za sprawą uroku erotycznego określonych elementów kobiecego ciała (pośladki, uda, łono, miejsce zgięcia kolan, szyja, piersi) literacki obraz kobiecej nagości jednoczy w sobie cechy pozytywne (piękno bogini) i negatywne (zwierzęca obsceniczność). Tę swoistą antynomię estetyczną można uznać za wyróżnik przedmiotu pożądania, kształtujący oblicze Erosa w rosyjskiej prozie modernistycznej. Opozycja będzie pełnić wówczas rolę czynnika

<sup>36</sup> Zob. R. D. Laing, *Sytuacja Narcyza*, [w:] *Odmieńcy...*, s. 277.

<sup>37</sup> G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Odmieńcy...*, s. 341.



integrującego. Wystarczy zauważyć, iż doznania podczas aktu płciowego pozostają w jakiejś drażniącej harmonii z figurami seksualności, czyli z pięknem kobiecego ciała. W istocie doznanie owo eksponuje kobietę – przedmiot męskiego pożądania, która sama jest jednocześnie projekcją doznania. „Pełna miękkości, wypukłości, przelewająca się jak mleko kobieca nagość antycypuje doznanie odpływu ciekłej materii. A doznanie to otwiera się na śmierć tak jak okno otwiera się na podwórze”<sup>38</sup>.

Erotyczny wizerunek kobiety opiera się w prozie rosyjskich dekadentów, podobnie jak w całej literaturze modernistycznej, na wizualizacji magicznej<sup>39</sup>. Opis jej ciała, percypowanego oczyma mężczyzny i narastających pod wpływem widoku i bliskości żądz zasada się na swoistej mistyfikacji symbolicznej, której czynnikiem organizującym jawi się zmysłowe spojrzenie mężczyzny:

„И вдруг, став, подобно мне, на колени, она охватила обеими руками мои плечи, быстро приблизила ко мне свое лицо и свои губы наложила на мои. Был поцелуй, который, казалось, проник в самую глубину моего существа, такой длительный и сладостный, что я почти потерял сознание. На один миг я не знал, еще живу ли я среди людей или уже отдан тому последнему блаженству, которое, по учению новых философов, встречает достойные души в минуту смерти, в минуту их слияния с Вечным...”<sup>40</sup>.

Так мы лежали оба на грязном полу, сжимая друг друга в объятиях, и я, (...), осторожно, как ребенка, поцеловал ее в лоб. В ту же минуту она с яростью впила губами в мои губы и стала поцелуями покрывать инное лицо, прижимая ко мне свою грудь. Я сопротивлялся этим ласкам, нежданным и страшившим меня, уклонял лицо, отстранял тело девушки, но она меня все теснее привлекала к себе, примешивала к словам отчаяния слова нежности и страсти (...).

Понемногу эта исступленность несдержанных ласк, эта близость к женщине, дыхание и теплоту которой я чувствовал на своем теле,

<sup>38</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu...*, s. 130.

<sup>39</sup> Zob. R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, s. 80; W. Czernianin, *Młodopolski erotyk hedonistyczny. Problemy poetyki*, Wrocław 2000, s. 138.

эта странность, минуты, более похожей на безумие, чем на событие жизни, самая уединенность места, которое казалось лежащим где-то за пределами земного круга, победили меня"<sup>41</sup>.

„А в самой глубине души, наперекор всем тем обещаниям, какие я давал самому себе (...) тайная сладость баюкала мои мечты. Так прекрасна была Гесперея, такое очарование исходило от ее существа, словно опьянительный аромат, что я опять чувствовал себя во власти ее чар (...). И это тайное чувство, которое я всячески старался подавить в себе, как тонкий яд, проникало во все мои мысли, отравляло их смертельным и гибельным соблазном. «Сильна ты, Афродита, богиня Книдская!» - готов а был воскликнуть"<sup>42</sup>.

Charakterystyczne, iż to wzrok rzeczywistego partnera seksualnego, współgrający z innymi doznaniem zmysłowymi (zapach, dotyk), umagicznia, ale i demonizuje kobietę obnażoną. Kult cielesności zyskuje przy tym swą mityczną głębię poprzez odwołanie do Afrodyty – bogini uosabiającej boską, a więc – sakralną piękność kobiety. Można zatem mówić o sakralizacji cielesności w prozie rosyjskich dekadentów, prowadzącej do ekspozycji cech erotycznych kobiecego ciała jako walorów najpierw zobaczonych, a potem – odczuty. W odróżnieniu jednak od młodopolskich erotyków lirycznych mit Afrodyty nie służy tutaj ucieleśnieniu anielskości, wyzwoleniu kobiety z nienaturalnej aseksualności i przygotowania jej niejako do zdobycia przez mężczyznę<sup>43</sup>. U rosyjskich modernistów to zwykle kobieta pierwsza inicjuje akt seksualny, świadomie kusząc mężczyznę urodą swego ciała. Nie ma też potrzeby przywracania jej mocy erotycznej, wszak sama Natura wyposażyła ją ponad miarę w demoniczny seksualizm. W takiej sytuacji mężczyzna staje się w rękach kobiety narzędziem seksualnym, zredukowanym do funkcji fallicznej. Dlatego obcowanie płciowe z kobietą przynosi mężczyźnie rozczarowanie i upadek, nie dając nic poza odczuciem animalnej kopulacji. Mimo pełnej świadomości takiego stanu rzeczy, mężczyzna nie jest w stanie zerwać zgubnego dlań związku, w którym decyduje się trwać,

<sup>40</sup> В. Брюсов, *Алтарь Победы...*, s. 93.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 121-122.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>43</sup> Por. W. Czernianin, *op. cit.*, s. 138-139.

mimo iż chuć przybiera formę gwałtu i oznacza, w obliczu nieposkromionego żywiołu, klęskę wszelkich ideałów:

„Так, в этот вечер, впервые после более чем десятилетней нашей близости, свершилось наше соединение с Гесперией, как двух любовников. В роскошном кубикле, завешанном восточными тканями, познал я, наконец, любовь той, о которой безнадежно томился в своей далекой юности. И в тишине этой спальни, едва озаряемой лампадой, заставленной цветным стеклом, спуская страстный шепот женщины, обжигаемый прикосновением ее горячих плеч, я готов был верить, что нам «на вершинах стонали нимфы», как некогда Энею и Дидоне (...). Новая страшная сила сковала меня с Гесперией, и я уже чувствовал, что сейчас не в силах ее покинуть. Мои недавние мечты рассыпались, как несчастье сооружение под бурным вихрем, и я хотел теперь одного: продолжать начатую нами борьбу, все равно, ждет ли нас победа и слава или позор и смерть”<sup>44</sup>.

Znamienne, iż z konesera zmysłowych wrażeń, czyli z podmiotu jakim jawi się mężczyzna na początku gry erotycznej, przekształca się on po skonsumowaniu miłości w przedmiot, ofiarę ślepych popędów władających jego partnerką seksualną. Stąd w modernistycznym micie chuci tragizm dominuje nad wolnością wyboru, kobiecość zaś, będąc prafenomenem istnienia, wyznacza mężczyźnie rolę w procesie ekspansji popędów i niszczy go, gdy ów podejmuje próbę wyzwolenia się z więzów Płci. A zatem z punktu widzenia mężczyzny, jedyne w świecie – jak głosili mizogini – nosiciela wartości duchowych i intelektualnych, miłość kobiety jest uczuciem wampirycznym, a stosunek kobiety do mężczyzny przybiera postać relacji między katem i ofiarą.

### Eros pożerający

Motyw demonicznej kobiety pożerającej mężczyznę, którego uwiodła pieszczotami, zawładnął bez reszty dekadencją wyobraźnią rosyjskich literatów, co tłumaczy mnogość erotyczno-nekrofilskich fantazmów, zapętniających karty ich utworów. Demonizm bohaterek Sofo-

<sup>44</sup> В. Брюсов, *Юпитер поверженный* [в:] tegoż, *Собрание сочинений в семи томах*, т. 5, Москва 1975, с. 512.

guba i Briusowa polega na sprowadzeniu partnera seksualnego do roli narzędzia w zaspokajaniu własnych popędów. Świadomość mężczyzny rekapituje i dostaje się we władanie gatunku, któremu służy kobieta. Ów przedmiot męskiego pożądania stanowi dla niego samego największe zagrożenie i szykuje mu zgubę. Dlatego to właśnie przerażenie – jak zauważył G. Bataille – jest istotnym czynnikiem i odgrywa rolę w przyciąganiu erotycznym<sup>45</sup>. Wszak pragnienie przegrywania, samozatraty, spoglądania w twarz śmierci popycha mężczyznę do uczestnictwa w obrzędzie ofiarnym, jakim staje się animalna kopulacja z kobietą. Zwycięża zatem w mężczyźnie żądza czerpania przyjemności ze związanego z lękiem przed kobiecością odczucia utraty własnego „ja”, odrębności duchowej i cielesnej. Pełną wykładnię tego rodzaju szaleńczej destrukcji, która, przyprowadzając o lęk, urzeka zawarł F. Sołogub w opowiadaniu *Czerwona Pani*. Coitus jest tutaj jedynym powracającym regularnie elementem rywalizacji pomiędzy płciami, w której mężczyzna schodzi dobrowolnie na drugi plan, zezwalając kobiecie na gwałt na jego ciele i męskiej tożsamości:

„Всегда эти свидания с Лилит были окутаны в сознании Варгольского густою пеленою странного, почти досадного ему забвения. Одно он знал несомненно – как ни крепки были объятия Лилит, как ни безумно дики были ее поцелуи, все же из связь оставалась чуждою грубых земных достижений (...). Знойные, жадные губы Лилит, только одни живые в холоде ее тела, впивались в его кожу. Поцелуй их был подобен холодному бешенству укуса. И казалось ему тогда, что кровь его сочится капля за каплей”<sup>46</sup>.

Agresywność kobiety łaknącej krwi przetwarza się u mężczyzny w bierne odbieranie rozkoszy płynącej z obcowania z partnerką, wywołując reakcje graniczące z masochizmem. Mizoginiczny niepokój przybiera tu postać kobiety z marzeń – Lilith, kobiety-modliszki-wampira-demonia, która osiąga najwyższą rozkosz czyniąc zło. Mit kosmicznej miłości-chuci implikuje nadto dekadencją symbolikę krwi, której maksymalne sfunkcjonalizowanie dokonuje się właśnie w obrębie hermetycznego kręgu miłosnego rozkładu (pożerająca – pożerany). Dla Sołoguba krew

<sup>45</sup> G. Bataille, *Historia erotyzmu...*, s. 88.

<sup>46</sup> Ф. Сологуб, *Красногубая гостья* [w:] tegoż, *Капли крови...*, s. 268.

stanowi symboliczny ekwiwalent tragedii i boleści, pierwiastkową formę materii nasyconej erotyczną żądzą. Pisarz mógłby, w ślad za B. Adamowiczem, przydać krwi miano „piątego żywiołu”, materii szaleństwa i złych żądz, miłości zatrutej i szaleńczo się zatracającej w samej sobie<sup>47</sup>. W literackim opisie perwersyjnego dążenia kobiety do skonsumowania mężczyzny dostrzec można zarówno nawiązanie do archaicznej obrzędowości ofiarnej („Целованием последним прильну я к тебе сегодня. Я навеки уведу тебя от лживых очарований жизни. В моих объятиях ты найдешь ныне блаженный покой вечного самозабвения. И приближалась медленно, неотразимо. Как судьба. Как смерть”<sup>48</sup>), jak i wariant miłości wampirycznej („Губы ее цветут страшною яркостью, как яростные губы упившегося жаркою кровью выходца из темной могилы, губы вампира”<sup>49</sup>).

Akt ukąszenia mężczyzny sprzyja wyzwoleniu żywiołu krwi, stając jednym z radykalniejszych form miłosnego gwałtu. Sama krew zaś urasta do rangi ekspresywnego symbolu „zwycięstwa niszczącego seksu nad wyidealizowanym erosem”<sup>50</sup>.

Opozycja pożerająca-pożerany wpisuje się nadto w modernistyczną sekwencję znaków symbolicznych, wyprowadzonych ze świata flory i fauny. Metaforyka florystyczna wyraża niszczącą siłę kobiety i Natury poprzez utożsamienie płci żeńskiej z egzotycznymi kwiatami, które odurzają i zatruwają mężczyznę swą słodką wonią i wabią kształtem niezemskim („От ее черного платья повеяло страным ароматом туберозы, веянием благоуханного, холодного тления”<sup>51</sup>). Kobieta-kwiat bywa w prozie rosyjskich dekadentów symbolicznym znakiem kobiecości, oznaczającym jedność seksu i miłości-pożerania. Jednocześnie kobieta stanowi wzorzec kochanki paradoksalnie dobrej, albowiem obdarzając mężczyznę miłością grzeszną, występłą, szaloną, otwiera przed nim inny wymiar rzeczywistości, głębię prapierwotnego bytu. „Namiętność – pisał Briusow – w swej istocie jest zagadką: jej korzenie tkwią poza światem rzeczy, poza uczuciami, poza nami. Gdy namiętność opanuje nas,

<sup>47</sup> B. Adamowicz, *Wybór poezji*. Wybór i oprac. J. Zieliński, Kraków 1985, s. 62-63.

<sup>48</sup> Ф. Сологуб, *Красногубая гостья*, s. 272.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 271.

<sup>50</sup> W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, s. 36.

<sup>51</sup> Ф. Сологуб, *Красногубая гостья*, s. 271.

jesteśmy wtedy blisko tych wiecznych granic, które otaczają nasze (niebieskie więzienie)”<sup>52</sup>. Nadzieje mężczyzny okazują się jednak płonne i miast odkrycia „świętej głębi”, czeka go pogrążenie w nicości, otchłani przerażającej bólem i zachwycającej rozkoszą. Można w tym dostrzec szczególny przypadek alienacji seksualnej, pesymistycznego pansensualizmu dekadentów rosyjskich, który różnić ich będzie od radosnej apoteozy seksu Wasilija Rozanowa<sup>53</sup>. Z drugiej natomiast strony tak silnie akcentowany, przez Sołoguba i Briusowa, fatalizm erotyzmu wskazuje na asocjacje z młodopolskimi koncepcjami miłości, głoszonymi przez Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Micińskiego<sup>54</sup>. Za znamienny w tym kontekście wypada uznać związek intymności i wyobcowania, boskiej ekstazy i demonicznego delirium, gdzie połączenie kochanków zawiera cechy animalistyczno-wampirycznego pożerania („Лик Зверя встал перед ним: гнусная пасть звериная дымилась смрадно и омерзительно”<sup>55</sup>).

Równie ewokacyjną jawi się symbolika teriomorficzna. Rosyjscy dekadenci poszukiwali w świecie zwierząt ekwiwalentów semantycznych, by pod maską zwierzęcia egzotycznego i agresywnego ukryć kobietę z jej dzikimi żądzami. Stąd w ich prozie niepokój mizoginiczny ucieleśnia się w kobiecie wampirycznej, modliszce pożerającej partnera podczas kopulacji. Źródeł tego typu obrazów literackich poszukiwać należy zarówno w świecie podlegającym biologicznym prawidłowościom, jak i w mitycznej, archaicznej świadomości kulturowej<sup>56</sup>. „(...) w człowieku tkwi skłonność, którą można by nazwać apetytem dążącym do spożywania innego człowieka. Jest to popęd płciowy”<sup>57</sup> – pisał I. Kant. A zatem to

<sup>52</sup> В. Брюсов, *Страсть, „Весы”* 1904, № 8, с. 23.

<sup>53</sup> Por. J. Smaga, *Dekadentyzm w Rosji...*, s. 185.

<sup>54</sup> O wpływie Przybyszewskiego na twórczość Briusowa pisali już współcześni rosyjskiemu twórco: Zinaida Gippius (por. Антон Крайний (pseud. Z. Gippius), *Литературный дневник*, Санкт-Петербург 1908, s. 377) i Aleksandr Błok (por. tegoż, *Собрание сочинений в восьми томах*, т. 4, Москва-Ленинград 1961, с. 640).

<sup>55</sup> Ф. Сологуб, *Звериный быт*, [w:] tegoż, *Капли крови...*, с. 406.

<sup>56</sup> Szczegółowo pisze o tym R. Caillois w eseju *Modliszka* (por. R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. Żurowskiego, słowo wstępne J. Błońskiego, Warszawa 1967, s. 121-163). W toku dalszych rozważań nad funkcją kobiety-modliszki w prozie rosyjskiej przełomu XIX i XX w. posiłkować będą się zawartymi we wskazanym eseju uwagami.

<sup>57</sup> *Eine Vorlesung Kants über Ethik*, Berlin 1925, s. 204. Cyt. za: J. Pieper, *O miłości*, przeł. I. Gano, Warszawa 1975, s. 120.

instynkt rozkoszy nakazuje kobiecie-modliszce mordować kochanka, co nabiera w wizjach rosyjskich dekadentów o tyle dramatycznego charakteru, iż proces pożerania zaczyna się już w trakcie aktu miłosnego i stanowi literacką wykładnię zjawisk spotykanych u zwierząt tudzież atawistyczną projekcję pierwotnego kanibalizmu seksualnego. W symbolicznych fantazmach akt niszczącej żarłoczności seksualnej inicjuje najczęściej wampiryczny pocałunek („Моими устами приникну я к телу возлюбленного моего. Моими жаждущими вечно устами я, как вставший из могилы вампир, вопьюсь в это милое, горячее место между горлом и плечом (...), где трепещет дыхание жизни (...)”<sup>58</sup>, lecz zdarzają się także pozbawione symbolicznych podtekstów, wprost wyartykułowane (przez samą kobietę) mordercze instynkty płci żeńskiej („всего его хочется искушать до крови (...)”<sup>59</sup>).

Uznać zatem można bohaterki rosyjskiej prozy modernistycznej za wcielenie „trującej dziewicy”, owej *Giftmädchen*, której pieczyoty są śmiertelne dla jej partnera seksualnego. Wszak czynnikiem organizującym semantykę obu motywów pozostaje lęk przed kobietą, jej wzrokiem (która ma „złe oko”, jak modliszka), ciałem, dotknięciem, a przede wszystkim przed jej śmiertelnym uściskiem („Когда она приникала к его плечу, легкая острая боль пронизывала все тело Варгольского - и тогда становилось ему сладко и томно. В теле чередовались жуткие ощущения зноя и холода, точно била его лихорадка”<sup>60</sup>). Modliszka staje się jakby symbolicznym ideogramem realizującym w świecie realnym, zewnętrznym wirtualne tendencje sfery uczuć. „Modliszka pożera samca, z którym spółkuje - człowiek wyobraża sobie, że istota płci żeńskiej pożre go zwabiwszy w swoje objęcia. Tam - akt, tu - wyobrażenie, lecz ta sama orientacja biologiczna wywołuje paralelizm i determinuje zbieżność”<sup>61</sup>. Jednocześnie kobieta-modliszka wyraźnie ewokuje przekonanie o istniejącym związku między śmiercią a życiem seksualnym, a ściślej - ambiwalentne przecucie drążące mężczyzn, iż to drugie może przynieść im zgubę. Rozwijając tę myśl, dochodzę do stwierdzenia, że *coitus* stanowi dla symbolistów prefigurację śmierci, zaś sam akt płciowy jest w pewnym stopniu ukrytym czynnikiem śmierci, jej dialek-

<sup>58</sup> Ф. Сологуб, *Красногубая гостья...*, с. 266.

<sup>59</sup> В. Брюсов, *Последние страницы из дневника женщины* [w:] tegoż, *Избранная проза*, Москва 1989, с. 141.

<sup>60</sup> Ф. Сологуб, *Красногубая гостья...*, с. 268.

<sup>61</sup> R. Caillois, *op. cit.*, s. 145.

tyczną inicjacją. Jednak warto pamiętać, iż to pasja erotyczna obu płci je zespała, a ze strony męskiego partnera dochodzi rozkosz bycia pożerającym, pragnienie zatracenia się w kobiecie – *monstre charmant*, w bycie pierwotnym i animalnym. W ten sposób modliszka jako maska wampirycznej kobiecości ilustruje ludzkie (czyli męskie) dążenie do osiągnięcia stanu pierwotnego beczucia, tożsame z panteistyczną koncepcją roztopienia się w Naturze, czy też z nirwanicznym ukojeniem. Ten psychiczny aspekt orgazmu można określić mianem „małej śmierci”, co wynika z tego, że miłość prowadzi do przerwania ciągłości istnienia, czyli do śmierci. Znany rysunek Ch. Baudelaire’a przedstawiający kobietę i podpisany: „Quaerens quem devoret” trafnie ilustruje podstawową tezę modernistycznego mitu chuci, zgodnie z którą jądro miłości zamyka się w opozycji pożerająca – pożerany.

### Eros uświęcony

„Orgie i gwałty, winowajcy miłości, torturowani, torturujący, cierpkie zabawy rodem z Lesbos. Sodomy to ingredience, które tworzą eliksir erotycznej mózgowości schyłku wieku”<sup>62</sup>. Cała rozkosz dekadentów sprowadza się do wyrządzania zła, a w każdym zbliżeniu kochanków chodzi o zastąpienie samotnego bytu i jego nieciągłości przez poczucie głębokiej tożsamości i wieczności. Owe poszukiwanie, poprzez erotyzm, ciągłości egzystencji, poszukiwanie poza światem realnym stanowi przykład postępowania w swej istocie religijnego. Dlatego erotyzm dekadentów rosyjskich zbudowany na idei ciągłości przeciwstawionej nieciągłości egzystencji nosi znamiona erotyzmu sakralnego, a mieszanie się płci bez jakichkolwiek zahamowań, czyli orgia to najlepszy środek wiodący do celu. Akt erotyczny skojarzony z ofiarą religijną staje się wykładnią tezy, iż ciągłość bytu jest od śmierci niezależna, a wręcz przeciwnie – sama przejawia się w śmierci. Dlatego każda orgia jest doświadczeniem negatywnie pozytywnym, opartym na doznaniu realno-mistycznym, które wywodzi się z uniwersalnego, rytualnego doświadczenia ofiary religijnej. Stąd w literackich opisach orgii uniesieniem cielesnym towarzyszy nieodłącznie zbrodnia lub co najmniej jej przeczucie, przy czym erotyzm wyposażający uczestników orgii w moc spotkania ze śmiercią, otwiera ich ku niepojętej i niepoznawalnej ciągłości, będącej tajemnicą seksu

<sup>62</sup> P. Waldberg, *Eros Modern Style*, Paris 1964. Cyt. za: J. Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris 1977, s. 171. Przekład własny.



zbiorowego. Przeto orgia niesie w sobie sens znamionujący przekroczenie granic rzeczywistości i stanowi w tym względzie szczyt transgresji, powszechne, bezwarunkowe uchylenie zakazów:

„Словно некий сон развивался перед моими глазами, по мере того как все ускореннее бежали минуты вечернего часа, посвященного обрядам в честь Пришедшего, или словно тайна отравы разливалась в моей крови, по мере того Реа из сомнительной Царицы полудикого сборища превращалась в иступленную жрицу и безумную пророчицу, и опять, на виду у зачарованного множества, с мерными движениями служительницы алтаря, сладострастно целовала обнаженно-прекрасное тело отрока Люцифера. Должно быть, и другие поддавались действию того же волшебства, потому что я видел, как преображались простые и грубые лица колонов и пастухов, (...) как то ненасытной похотью, то несказанным восторгом воспламенялись их взоры и как женщины, недавно представлявшие скромными, или чуждыми всякой страсти, или перешедшими их возраст, а с ними даже мальчики, едва ли понимавшие слово любовь, и девочки, которым было бы рано приносить свои игрушки к ногам непорожденной богини, вдруг как бы вовлекались в неистовую пляску бакханок, сами тянули руки к объятиям, ласк требовали насильственно и искали их бесстыдно, готовые, подобно своим древним сестрам, растерзать в клочки сопротивляющегося Орфея”<sup>63</sup>.

Orgia w ujęciu dekadentów staje się projekcją tęsknot najgłębiej dotąd ukrywanych, zakazanych normami obyczajowymi i napełniających w warunkach codzienności przerażeniem. Wszak dochodzi wówczas do spółkowań wynaturzonych, zakazy tracą swą dotychczasową moc, górę bierze upojenie seksem i strachem, którego przedmiot jawi się nieokiełznane rozpasanie. W ten sposób orgia przywraca jej uczestników Naturze: akt płciowy umożliwia jedność z Naturą, powrót do bytu pierwotnego. Warto podkreślić, iż orgia przekształca także charakter samej Natury, czyniąc z niej przedmiot pożądania, a seks orgiastyczny nosi sens podwójny: jest powrotem do seksualności mitycznej, archaicznej, dionizyjskiej, a jednocześnie reprezentuje życie seksualne bezładne, odwraca bieg świata uporządkowanego, znosi jego formę majestatyczną. To tłumaczy, tak ogromną popularność żywiołu orgiastycznego w pro-

<sup>63</sup> В. Брюсов, *Алтарь Победы ...*, с. 338.

zie rosyjskich dekadentów, z tym jednak rozróżnieniem, iż miejsce czci oddawanej Chrystusowi chrześcijańskiemu zajął kult Szatana. Dlatego w utożsamieniu diabła z *Dionysos redivivus*<sup>64</sup> przejawia się podstawa orgiastycznej poetyki chuci. Orgia w świątyni Szatana odprawiana na wzór dionizyjskich bachanalii oraz średniowiecznej „czarnej mszy” stanowi odwrotność Boga i jednocześnie odwrócenie porządków oraz zaniegowanie ustanowionych wartości:

„(...) настал миг для участников шабаша предаться завершительной и позорнейшей части празднества. Нежная музыка флейт зазвучала над лугом, и в сгущавшемся мраке руки стали протягиваться к рукам и сплетенные тела, с тихими стонами, падать на землю, тут же, между столами, и на берегу озера, и в отдалении, под ветвями деревьев. Там видел я перед собою безобразное соединение юноши со старухой, там гнусною забаву старика с ребенком, здесь бесстыдство девушки, отдавшей волку, или неистовство мужчины, ласкающего волчиху, или чудовищный клубок многих тел, переплетенных в одной ласке, – и дикие вскрики вместе с прерывистым дыханием неслись со всех сторон, возрастая и заглушая звуки инструментов. Скоро весь луг обратился в один оживший Содом, в новый праздник Кодра или в страшный дом сумасшедших, где все были охвачены яростью сладострастия и бросались друг на друга, почти не различая, кто это: мужчина, женщина, ребенок или демон, – и непобедимый запах похоти подымался от этих темных роящихся груд, опьяняя также и меня, что я чувствовал в себе то, же мужское безумие и ту же ненасытную жажду объятий”<sup>65</sup>.

Erotyzm orgiastyczny niejako w sposób naturalny odwołuje się do przerażenia, które wzmacnia jego dynamikę, stając się esencją zła rozkosznego. Płciowość człowieka nabiera wówczas cech szczególnej atrakcyjności, opartej na uczuciach strachu i fascynacji. W ten sposób erotyzm orgiastyczny staje się złem dla zła, w którym kochankowie pławią się dlatego właśnie, iż poprzez to zło osiągają byt suwerenny<sup>66</sup>. Władzę nad nimi sprawuje zatem demon uświęcony, nosiciel boskiego zła przeciwstawionego dobru Boga. I właśnie w pragnieniu uczestnictwa w orgii jako

<sup>64</sup> Por. G. Bataille, *Historia erotyzmu...*, s. 112.

<sup>65</sup> В. Брюсов, *Огненный ангел*, [w:] tegoż, *Избранная проза*, Москва 1989, s. 406-407.

<sup>66</sup> Zob. G. Bataille, *Historia erotyzmu...*, s. 115.

w autentycznym bycie, w wyzwoleniu z wszelkich więzów skupia się wartość zbiorowego spółkowania. Także i w tym układzie męski partner pełni funkcję podrzędną, zaś kobieta – rolę emisariuszki Lucyfera. Sabat, łącząc w sobie dynamikę nocnych lęków i rozwiązości wskazuje na ambiwalentny charakter modelu pożerająca – pożerany. Rytuał kata i ofiary, mający swój praworzec w ofierze chrystusowej ma spowodować przemianę pożerania w akt mistyczno-orgiastycznego zespolenia z Naturą i boskością. Oddający się seksualnej rozpuście wyznawcy Szatana osiągają stan boskiej ekstazy i demonicznego delirium poprzez „wyzwolenie” żywiołu krwi (por. utwory Briusowa *Ostatni męczennicy* i *Ottarz zwycięstwa*). Stanisław Przybyszewski wyłożył istotę nekrofilskiej „symfonii krwi” tymi słowami: „Biczowaniem się, upustem krwi (...) osiągał święty łaskę obcowania z Bogiem – i na odwrót: potęgując jej moc w nieskończoność, każąc jej szaleć w rozpienionych falach niszczącego żywiołu, czy to w orgiach płciowych, czy w «krwiożerczych» zbrodniach burząc jej wszelakie naturalne tamy i groble, starał się sługa Szatana zetknąć się ze swoim przepotężnym możnowładcą. W jednym i drugim przypadku – «okrucieństwo: straszliwa symfonia krwi i spermy!»<sup>67</sup>. Orgia staje się więc dla dekadentów kolejnym świadectwem nekrofilsko-rozwiązłej potęgi krwi, jej przynależności do materii zniszczenia i seksualności, podobnie jak płęć żeńska. Dlatego prozaicy rosyjscy przełomu stuleci przyrównują miłość do golgoty i ukrzyżowania, a obrządek miłosny odprowadzają u stóp ołtarza wieńczy najczęściej śmierć kochanków w niestychanych mękach rozkoszy (por. sceny orgii religijnych z *Ostatnich męczenników*, *Ottarza zwycięstwa*, *Ognistego anioła* [Огненный ангел 1907-1908] i *Nocnej podróży* [Ночное путешествие 1913] Walerija Briusowa). Przywołane opisy orgii ujawniają nadto najbardziej wyuzdane i ohydne oblicze dekadentkiej zmysłowości. Akt płciowy pobudza zwierzęce instynkty ludzkiej natury, jawi się odrażającą i wulgarną makabrą, a po wyczerpaniu wszystkich „ludzkich” możliwości pozostaje już tylko kopulacja ze zwierzętami „(...) бесстыдство девушки, отдавшейся волку, или неистовство мужчины, ласкающего волчиху (...)”. Nie ulega wątpliwości, iż rosyjscy dekadenci, a zwłaszcza W. Briusow korzystali w tym względzie z dorobku kultowych w modernizmie twórców francuskich, głównie Ch. Baudelaire’a<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> S. Przybyszewski, *Na marginesie tworu Ewersa*, Lwów 1917, s. 33.

<sup>68</sup> Na tego typu paralelizm wskazuje m.in. G. Donchin: „Briusow wydaje się zapożyczać od Baudelaire’a najbardziej płaskie i powierzchowne ekstrawagancje: jego pociąg do makabry, mistyfikacji i jego koncepcję życia jako źródła ekstazy i odrazy”

Charakterystyczne, iż unicestwienie orgiastyczne przesłania maska sakralna, o wyraźnej dominancie seksualnej. Można zauważyć, iż aspekty erotyczne zostały tu podporządkowane odwróconej, satanistycznej metafizyce. Miłość, przywdziewając maskę kobiety-kata i Boga-Lucyfera<sup>69</sup>, manifestuje się w orgiach jako energia seksualna, eksces, występki, przekroczenie norm. Ta prowokująca koincydencja seksu i *sacrum* zdaje się wskazywać na wyższość „kosmowitalnego odczucia jedności”<sup>70</sup> nad chrześcijańską ideą ofiary chrystusowej. Rzecz można, iż dekadenci odromantyczniają Miltonowskiego Szatana, dostrzegając w kobiecie jego reinkarnację. Wiąże się to także z odwróceniem ról – Szatan przestaje być upadłym archaniołem, wcieleniem udręki bo przekształca się w dręczyciela i władcę świata. Można w tym wszystkim dostrzec, tak swoisty dla całej epoki, bunt twórców modernistycznych przeciw boskiemu porządkowi. Ważniejsze jednak wydaje się to, iż u podstaw dekadencjonalnej witalizacji *sacrum* legł zamiar uczczenia złej zasady złymi czynami. A zatem samo zło, osiągające w punkcie kulminacyjnym zbiorowego seksu apogeum perwersyjnej ekstazy, przekształca się w „dobro” dzięki swej wewnętrznej, motoryczno-destrukcyjnej energii.

(*The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton - The Hauge 1958, s. 114). Dla porównania przytaczam jedną z opinii autora *Kwiatów zła* na temat kobiecej natury:

„Kobieta jest przeciwieństwem dandysa.

Musi więc wzbudzać wstręt.

Kobieta chce jeść, kiedy jest głodna; chce pić, kiedy ma pragnienie. Chce żeby ją pieprzyć, kiedy ma ochotę.

Wspaniała zaleta!

Kobieta jest naturalna, to znaczy odrażająca.

Przeto jest zawsze wulgarna, czyli jest przeciwieństwem dandysa” (Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 272).

<sup>69</sup> W kobiecie, jak powiada Stanisław Przybyszewski, zwycięża „zły, czarny Bóg”, Lucyfer, stwórca „materii, brudu i nędzy”, ale ten Bóg, jak chce autor *Synagoga szatana*, jest jedyną prawdą egzystencji, uosobieniem nieokiełznanej witalności, bogiem transgresji. Zob. T. Burek, *Przybyszewski kusiciel*, [w:] *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza*, pod red. H. Filipkowskiej, Wrocław 1982. Por. też: S. Przybyszewski, *Synagoga szatana*, „Życie” 1899, nr 4-5, s. 62-63 oraz W. Gutowski, *Nagie dusze i maski...*, s. 58-96.

<sup>70</sup> M. Scheler, *Istota i formy sympatii*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1980, s. 145.

W kulcie Erosa uświęconego wyraża się także mitologiczny związek jasności z męskością, a ciemności z żeńskością. Ekstaza fizyczna jakiej doznają uczestnicy orgii stanowi ekwiwalent duchowego, mistycznego połączenia z pierwiastkiem boskim. Jak wiemy, orgie są działaniami seksualnymi, w których uczestniczą więcej niż dwie osoby, zorientowanymi na zespołowe osiągnięcie rozkoszy. Osobliwą odmianą orgii seksualnych, w której istnieje związek między konfliktem płci i erotyką jawi się w prozie symbolistów rosyjskich zbliżenie miłosne pary kochanków:

„Комнаты Модеста оказались преображенными: они были все убраны в древнеассирийском стиле. Модест откуда-то достал множество статуй и барельефов, изображающих ассирийских богов и царей, увесил стены странным, древним оружием, лампочки превратил в факелы, весь воздух напоил какими-то сильными, пряными духами и курениями. Я себя чувствовала не то в музее, не то в храме, мне было странно и не по себе, но действительность как-то отошла от меня, и я почти забыла зачем я здесь. (...) Он совершенно серьезным тоном, словно только за этим приглашал меня, рассказывал мне мифы о герое Издубаре и о схождения богини Истар в Ад. На какой-то странной дудке он играл мне простую, но своеобразную мелодию, которую назвал гимном Луне (...). Мы перешли в спальню. Вместо постели в ней было сооружено высокое ложе, поставленное на изображении четырех крылатых львов. (...) Без малейшей черты шутки или игры Модест бросил на жаровню какое-то зерна и пал ниц. Длинная его одежда распростерлась на полу, и черная его голова коснулась самого пола. Ему так шла эта жреческая поза, что я почти почувствовала себя в древнем Вавильоне, ночью, в башне, откровицей, ждущей сошествия бога Бэла. (...) Обычно я во все минуты, даже в самые интимные, сохраняю полное обладание своим сознанием. Но этот раз час, прошедший на ассирийском ложе, в полутемной комнате, в запахе пряных курений, показался мне каким-то слиянием явы и сна, чем-то, стоящим на границе действительности и мечты”<sup>71</sup>.

Orgiastyczna sceneria w jakiej umieścić Briusow kochanków jest, w swym niewątpliwym ziszczeniu orientalnych wyobrażeń, hymnem na cześć rozkoszy oczu, powonienia i ciała. Poprzez kontrastowe zestawienie

<sup>71</sup> В. Брюсов, *Последние страницы из древика женщины*, [w:] tegoż, *Избранная проза*, Москва 1989, с. 152-153.

skrajnej naturalności (akt płciowy) ze skrajną sztucznością (bizantyjska stylizacja wnętrza) prozaik-symbolista wizualizuje swoje wyobrażenie kobiecości, odczuwanej przezeń jako siła zagadkowa i niebezpieczna. Kochanka Modesta przywodzi na myśl postaci kobiece z płócien Gustave'a Moreau, Franza von Stucka i Dantego Gabriela Rossettiego. Wszystkie one stanowią świadectwo nurtujących symbolistów pytań o naturę kobiety, a bizantyjska oprawa służy ekspresji istoty i władztwa boskości wcielonej w kobiecość. Tego typu wizje, w których akt erotyczny promieniuje sakralnym natchnieniem, wskazują na podobieństwo związku seksualnego kobiety i mężczyzny z rytuałem religijnym. Jak dowodziłam wcześniej, symboliści interpretują orgazm jako śmierć i przerwanie bytu nieciągłego. Wszak stosunek płciowy, dokonując roztopienia istot w nim uczestniczących, ujawnia *sacrum*, które objawia się bądź to w symbolicznym, bądź też w realnym odczuciu śmierci. W ofierze ma miejsce i znaczenie nie tylko obnażenie, lecz i zadanie śmierci. Dlatego to w niej właśnie kondensuje się cała istota obu rytuałów: ofiary seksualnej oraz religijnej. W miłosnej ekstazie rosyjscy prozaicy przełomu wieków dostrzegają niewyczerpalne źródło możliwości samowyznaczenia się człowieka, uczestnika ofiarnego rytuału. Nieprzypadkowo przeto bohaterki Briusowowskich powieści – Renata z *Ognistego anioła* i Rea z *Ottarza zwycięstwa* – doznają jednoczesnych religijnych i seksualnych rozkoszy. Jak się wydaje, jest to przykład transgresji *par excellence*: pragnienie erotyczne sprowadza się do pożądania, które triumfuje nad zakazem, zakładając zarazem sprzeciw człowieka wobec samego siebie. Orgiastyczne wizje Briusowa, podobnie jak większość tego typu dekadencjonalnych wyobrażeń, można by określić jako sztukę budzenia w człowieku transgresji w sposób mniej lub bardziej maniakałny (sformułowanie G. Bataille)<sup>72</sup>. Znamienne, iż w płaszczyźnie erotycznej orgia jest projekcją rozwiązłości seksualnej, zaś w płaszczyźnie religijnej to przede wszystkim forma rytuału ofiarnego, która stanowi złamanie zakazu zabijania. Stąd wartością erotyzmu orgiastycznego jest śmierć.

\*\*\*

Ideał miłości perwersyjnej bywa najczęściej, bez względu na przyjmowane postaci, wyrazem buntu. Buntu, odnoszącego się do wielu pła-

---

<sup>72</sup> G. Bataille, *Świętość, erotyzm i samotność*, [w:] *Odmieńcy...*, s. 353-354.

szczyzn ludzkiej egzystencji, a więc zasługującego na miano uniwersalistycznego. Także modernistyczna apologia Erosa występującego w różnorodnych wcieleniach stanowi wyraz sprzeciwu przeciw zniewoleniu szeroko pojmowanemu, czyniąc z grzechu wartość pozytywną. Kult miłości występnej, zakazanej, czyli chuci w jej wszelakich konfiguracjach doprowadził własnych wyznawców do, utrzymanego w duchu Nietzscheizmu, przewartościowania miłosnych wartości. Co więcej, erotyzm zyskuje w modernizmie wartość trojaka: religijną (zło seksu staje się dobrem boskim, a więc pożądanym), osobniczą (obalenie tabu) i społeczną (wolność erotyczna wyemancypowanych kobiet). Z tej perspektywy, dekadencja jako ruch literacki, światopoglądowy, filozoficzny, estetyczny jawi się synonimem przesytu i znużenia rozwojem cywilizacji, projekcją zmysłowości, wyrafinowania tudzież pogardy dla norm etycznych i społecznych. Wszystko to wywoływało u przeciwników nowej kultury gwałtowne reakcje potępienia, lecz dla jej apologetów przekwitający przepych miał wartość najwyższą. Dlatego z obsesyjną niemalże namiętnością dekadenci rosyjscy podejmowali charakterystyczne dla całej epoki motywy: potęgę nieokiełznanej Natury, lęk człowieka (czytaj: mężczyzny) wobec jej przerażającego bezmiaru, miłość jako siłę niszczącą, niosącą zgubę, której wcieleniem jest kobieta, ujarzmiająca mężczyznę swym wampirycznym okrucieństwem połączonym z powabem cielesnym. W modernistycznym systemie „metafizyki” miłosnej ideał dotychczasowej miłości-szczęścia został więc zastąpiony miłością-cierpieniem. Mit dekadentckiej chuci w prozie rosyjskiej przełomu stuleci nie jest zjawiskiem artystycznym o jednorodnej strukturze<sup>73</sup>: łączy w sobie aspekt substancjalny, odślaniając rzeczywistość „absolutną”, strukturalny (mit jako zasada kreacji literackiej) i pragmatyczny (mit eksplikacją buntu i wolności). Zważywszy na ową semantyczną wielofunkcyjność mitu chuci można uznać miłość erotyczną za wzorzec dekadentckiej miłości literackiej. Tym samym modernistyczna mitologizacja miłości potwierdza przekonanie W. Blake’a, iż „Boskie Sztuki Wyobraźni są posłuszne wezwaniom Erosa”<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Por. E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980, s. 11-19.

<sup>74</sup> Cyt. za: Cz. Miłosz, *Ogród nauk*, Paryż 1979, s. 81.

## THE FACES OF EROS IN RUSSIAN DECADENT PROSE

## Summary

Starting from the question of cultural value of eroticism, the author discusses the problem of modernistic fascination with dark sides of human sexuality, various deviations, satanic and mystical sex. Taking into consideration early Russian symbolists' prose, the author regards Eros as a meaningful individual of decadent myth of love. She singles out his four faces: mythical Eros, naked Eros, devouring Eros, sacred Eros. The idea of metaphysical carnal love, looking on love as hostile and destructive demon and seeing in sexual intercourse the evocation of finalism in nature connected with Dionysian apologia of life reduces all the mentioned faces of Eros to common denominator. It is significant, that Russian modernists considered a woman particular, repulsive and at the same time fascinating source of Nature and device of instinct. That is why eroticism degrades lovers, and particularly men. As a delightful, deeply gratifying to senses, but at the same time vulgar feeling, it confirms Schopenhauer's ontology of love, in accordance with which passion is an exploration of the destructive power devastating an individual. The decadents view their image of mysterious, dangerous and incomprehensible femininity in contrast of opposite sexes of cosmological provenance. Mythological image of formidable influence of women on men in Sologub's and Briusov's prose resulted in all the symbolism of sex based on dramatic disruption between earth and cosmos (opposition of Eve and Lilith, animalic symbolism, unity of Eros and Thanatos). According to Russian symbolists nakedness also contains the prediction of the element that is derived from mythical consciousness. It implies degradation, annihilation and death. Literary image of feminine nakedness contains both positive (beauty of a goddess) and negative (animalic obscenity) features. The motive of a demonic feminine creature devouring men is one of key motives of Russian prose of the turn of XIX/XX-th century. Briusov's and Sologub's demonic heroine looks on her sexual partner only as a device of carnal fulfilment (the image of a woman as a praying mantis-vampire-demon). Carnal act associated with religious sacrifice in Russian decadent prose becomes the proof of the thesis that continuity of existence is manifested in death. That is why, in literary description of orgy, delight always coexists with crime (the motive of orgy at Satan's temple celebrated after the fashion of Dionysian Bacchanalia or mediaeval *ôblack Mass*). In this way the idea of love as happiness in modernistic system of metaphysics of love is replaced by the idea of love as suffering.